

КАНОН ЖУКОВСКОГО В ПОЭЗИИ НЕКРАСОВА

АНДРЕЙ НЕМЗЕР

В первопроходческой работе «Стиховые формы Некрасова» (1921) Ю. Н. Тынянов показал, сколь важную роль играют некрасовские пародии для становления его поэтики¹. Согласно Тынянову, Некрасов движется от «баллад и высокой лирики» (имеется в виду дебютный сборник «Мечты и звуки») через пародии с установкой на комический эффект (преимущественно на широко известные стихотворения Лермонтова — «И скучно, и грустно, и некого в карты надуть...», «Колыбельная песня», «В один трактир они оба ходили прилежно...», «Прихожу на праздник к чародею...») к пародиям *неявным*, лишенным комических функций. Иногда этот прием используется на уровне фразы, иногда — целого текста. Когда комический элемент исчезает, рождается новая форма. «Грань между обоими типами, явным и неявным, крайне тонка. Так еще отзывается комизмом приспособление форм лермонтовского “Воздушного корабля” к теме и словарю «современной баллады» (“Секрет”) <...> Менее напоминает реальные произведения «Извозчик», хотя в нем, несомненно выдержана старая балладная форма <...> <далее цитата. — А. Н.> Ср. хотя бы “Рыцарь Тогенбург” Жуковского» (далее цитаты из этой баллады) [Тынянов: 19–21].

В позднейшей (1924) заметке «Извозчик» Некрасова» Тынянов формулировал несколько иначе: «Первая главка <“Извозчика”>. — А. Н.> показывает, насколько Некрасов отправляется от старого балладного стиха, — здесь перед нами пародия (довольно явная) на “Рыцаря Тогенбурга” Жуковского <...> Она служит завязкой в фабуле». Последнее (совер-

¹ О значении этой статьи, тесно связанной с тыняновской теорией пародии, для разработки проблемы «метр и смысл» см. [Гаспаров 1982].

шенно справедливое) утверждение плохо согласуется с главным тезисом тыняновского этюда: Некрасову «нужна новая фабула — и ищет он ее не у прежних поэтов, а у прозаиков» [Тынянов: 28]. Противоречия Тынянова (есть прямая ориентация на балладу Жуковского или нет? только ли метр — хорей 4/3 — или еще и фабула связаны с «Рыцарем Тогенбургом»? только ли из прозы вырастает фабула «Извозчика»?) обусловлены не одной лишь беглой манерой письма, но и своего рода сопротивлением конкретного материала весьма плодотворной, но односторонней концепции.

Тынянову «Извозчик» важен как пример «прозаизированного» стиха: поэтому он с удовольствием указывает на его прозаический источник — очерк М. П. Погодина «Психологическое явление» (1830). Однако ни у Погодина, ни у других прозаиков, пересказывавших мрачный городской анекдот², нет ничего похожего на первую часть «Извозчика». Между тем именно ее цитирует Тынянов, ибо как раз в первой части наряду с эквиметричностью обнаруживаются мотивные переключки с «Рыцарем Тогенбургом» (это видно и по цитате Тынянова, где строфы Жуковского выбраны и переставлены так, чтобы корреспонденция с «Извозчиком» стала ощутимой). «Все глядит, бывало, в оба / В супротивный дом: / Там жила его зазноба — / Кралечка лицом! / Под ворота словно птичка / Вылетит с гнезда, — / Белоручка, белоличка... / Жаль одно: горда <...> Рассердилась: “Не позволю! / Полно — не замай! / Прежде выкупись на волю, / Да потом хватай!” / Поглядел за нею Ваня, / Головой тряхнул <...>» и «Там сияло ль утро ясно, / Вечер ли темнел, — / В ожиданьи, с мукой страстной, / Он один сидел. <...> И душе его унылой / Счастье там одно: / Дождаться, чтоб у милой / Стукнуло окно. <...> “Сладко мне

² В комментарии к статье Тынянова А. П. Чудаков писал: «Установлено, что сюжет <...> был широко распространен в беллетристике 1830–40-х годов; Некрасов мог столкнуться с ним, в частности, у Н. Полевого, Булгарина, Бурнашева, а также в устной традиции» — далее ссылки на исследования М. М. Гина и А. М. Гаркави [Тынянов: 407].

твоей сестрою, / Милый рыцарь, быть; / Но любовьию иною / Не могу любить” <...> Он глядит с немой печалью — / Участь решена» [Тынянов: 21]; ср. [Некрасов: I, 189; Жуковский: III, 135, 133]. Предыстория радикально меняет историю: герой Некрасова погибает не из-за жадности как таковой, но потому, что понимает: с утратой купеческих тысяч он теряет надежду на соединение с Таней (при капитале можно было бы исполнить ее условие — выкупиться на волю). Ванюха повторяет Тогенбурга и когда глядит в «супротивный дом», и когда кончает с собой. Герой Шиллера-Жуковского сперва тщетно ищет в битвах с сарацинами то ли славы, которая может склонить героиню к перемене решения, то ли забвения, то ли гибели; узнав, что возлюбленная стала монахиней, он уходит из жизни — физическая смерть ничего для него не меняет: «Раз — туманно утро было — / Мертв он там сидел, / Бледен ликом, и уныло / На окно глядел» [Жуковский: III, 135]. Бытовое «снижение» сюжета (перенос действия в среду русских простолюдинов, меркантильная причина невозможности счастья, временное — после отъезда Тани — выздоровление Ванюхи) не отменяет его сути: Ванюха так же подчинен страсти, как Тогенбург.

В строфе, открывающей и замыкающей «Извозчика», не случайно звучит демонический мотив: «Парень был Ванюха ражий <в финале: «А ведь был детина ражий». — А. Н.>, / Рослый человек, — / Не поддайся силе вражей, / Жил бы долгий век». Разумеется, «вражья сила» может соблазнять и собственно богатством, но введение этого же мотива в конце первой части («Таня в Тулу укатила, / Ванька стал умней <...> Пил умеренно горелку, / Знал копейке вес, / Да какую же проделку / Сочинил с ним бес») [Некрасов: II, 188, 191, 189] показывает, что нечистый играет на поле любви: подразнив Ванюху забытыми купцом в саях деньгами, он оживляет безнадежное чувство извозчика, что и приводит к самоубийству. Появление «силы вражей» («беса») можно списать на позицию суеверного «рассказчика из народа», но можно (и нужно) увидеть в нем отсылку к Жуковскому, в балладном мире которого истовая платоническая любовь сродни и любви преступной (богоборческой, нарушающей земные установления), и влечению к

прельстительно манящим потусторонним существам: «Рыцарь Тогенбург» был написан в том же 1818 г. и опубликован в том же № 1 «Für Wenige. Для немногих», что и «Рыбак»³.

Ванюха не типовой «детина ражий», но человек, погибающий от неутоленной любви, он — при внешней своей обыкновенности — наделен личностным началом не в меньшей мере, чем Тогенбург. И то же, до поры спрятанное, личностное начало обнаруживается у его малосимпатичного тезки, о котором Некрасов напишет через двенадцать лет.

Характеризуя семантический ореол хоря 4/3 (окраска «быт»), М. Л. Гаспаров упоминает (со ссылкой на Тынянова) балладного по генезису «Извозчика» (1855), предлагая сравнить его с «еще более выразительным» «Эй, Иван!» (1867) [Гаспаров 1999: 161]. Читая второй текст на фоне первого, понимаешь, что роднит их не только метр, но и центральный мотив — самоубийство героя (оба вешаются; второй из Иванов неудачно). Рассказу о неожиданной попытке суицида предшествует вроде бы логично следующее из всей истории жуликоватого хама замечание: «Господа давно решили, / Что души в нем нет». Вопреки этому основательному суждению душа обнаруживается, хоть и самым страшным образом: «Неизвестно — есть ли, нет ли, / Но с ним случай был: / Чуть живого сняли с петли, / Перед тем грустил» [Некрасов: II, 271].

В «Извозчике» Некрасов обыгрывал личное имя героя, одновременно являющееся нарицательным, обозначающим всех сочленов его профессиональной корпорации: «И пока рубли звенели, / Поднялся весь дом — / Ваньки сонные глядели, / Оступя кругом»; ср. о повесившемся: «Что такое?..» Ванька бедный — / Бог ему судья» [Там же: I, 190, 191] (именем, совпадающим с нарицательным, герой называется лишь здесь; в других местах — Ванюха, Ваня). Второй Иван — «тип недавнего прошлого» (подзаголовок стихотворения), что, как и вся его характеристика до трагического случая (и после него), мотивирует выбор самого распространенного имени, заставляя

³ Подробнее о связи «платонизма» и демонической эротики в балладах Жуковского см. [Немзер: 192–197].

читателя видеть в Иване обобщенного персонажа. Однако, как и в «Извозчике», речь идет не об «одном из многих», но о неповторимой личности, истово жаждущей быть таковой признанной: «Говорит: «Вы потеряли / Верного слугу, / Всё равно — помру с печали, / Жить я не могу! / А всего бы лучше с глотки / Петли не снимать»... / Сам помещик выслал водки / Скуку разогнать. / Пил детина ерофеич, / Плакал да кричал: / “Хоть бы раз Иван Мосеич / Кто меня назвал!”...»⁴.

Используя старый (вызывающий определенные ассоциации) стиховой размер, Некрасов, разумеется, вкладывает в него новые смыслы, но и смыслы старые не аннигилирует, а трансформирует. Ему важен не только обогащенный и оживленный резкими «прозаизмами» балладный стих, но и балладные (или близкие этому жанру) мотивы. Их взаимосоотнесенность позволяют поэту выявить в «простонародных» персонажах (двух Иванах) то неповторимое личностное начало, что было одним из открытий романтической поэзии.

Сходно работает Некрасов и с другим балладным размером — четырехстопным дактилем «Суда божьего над епископом» Жуковского, формы которого, согласно Тынянову, были приспособлены к «Псовой охоте». Замечу, что и здесь воспроизводится не только метр, но и образный ряд, а также синтаксическая организация текста. Тынянов цитирует те некрасовские строки, где представлены динамичное действие (переданное, в частности, обилием однородных существительных и глаголов) и следующий за ним отдых. Аналогичны и цитаты из Жуковского, причем сперва приводятся «динамичные» строки о настигнувших епископа мышях, а затем предшест-

⁴ Автор «Четвертой прозы», яростно требующий уважения к личности (любой, а не только собственной), неотделимой от права на жизнь и свободу, отнюдь не случайно приравнивал себя к некрасовскому персонажу: «Когда меня называют по имени-отчеству, я каждый раз вздрагиваю — никак привыкнуть не могу — какая честь! Хоть бы раз Иван Мойсеич в жизни <так! — А. Н.> кто назвал!.. Эй, Иван, чеши собак! Мандельштам, чеши собак» [Мандельштам: 98].

вующее им в источнике описание ужина епископа и его отхода ко сну (прямо отразившееся у Некрасова) [Тынянов: 22]; ср. [Жуковский: III, 178, 177; Некрасов: I, 111, 114].

Отмечу и другие значимые параллели: как и «Суд божий над епископом», «Псовая охота» открывается сумрачным осенним пейзажем: «Сторож вокруг дома осеннего ходит, / Злобно зевает и в доску колотит. // Мраком задернуты небо и даль, / Ветер осенний наводит печаль; // По небу тучи угрюмые гонит, / По полю листья — и жалобно стонет...». Этой безотрадной картине противопоставлено веселое пробуждение барина и сборы на охоту, сквозь внешний блеск снаряжения слуг-охотников проступает нищета: «Хоть и худеньки у многих подошвы — / Да в сертуках зато желтые прошвы, // Хоть с толкна животы подвело — / Да в позументах под каждым седло». Озлобленность сторожа и бедность свиты (при упоенном довольстве барина) предвещают центральный эпизод: псы, нежданно кинувшись в крестьянское стадо, «растерзали в минуту барашка». Пастух оплакивает погубленного, не подчиняется требующему замолчать помещику, потом валится ему в ноги, продолжает ругаться, когда тот отъезжает, за что подвергается наказанию. «Долго преследовал парень побитый / Барина бранью своей ядовитой: // Мы-ста тебя взбутетением дубьем / Вместе с горластым твоим холуем» [Некрасов: I, 108–109, 113], то есть сулит своего рода «суд божий».

В таком контексте упоминание славного ужина и беззаботного сна помещика в финальной главке естественно заставляет вспомнить о судьбе предавшего огню «жадных мышей» (голодающих крестьян) епископа Гаттона, которому удалось после преступления попить и выспаться только один раз. Строки «Много у нас и лесов и полей, / Много в отечестве нашем зверей! // Нет нам запрета по чистому полю / Тешить степную и буйную волю» [Там же: 115] звучат зловеще (звери — и прямые объекты охоты, и лихие помещики, которым нет дела до крестьянских бед, и крестьяне, жаждущие отмщенья) — причем и здесь есть отсылка к «Суду божьему над епископом»: «Вдруг ворвались неизбежные звери» (мыши, с которыми Гаттон отождествил голодающих) [Жуковский: III, 178].

Скрыто тема грядущего (отложенного?) суда вновь возникает в финальной «апологии охотника» — «Черная дума к нему не зайдет, / В праздном покое душа не заснет. // Кто же охоты собачьей не любит / Тот в себе душу заспит и загубит» [Некрасов: I, 115], суть которой иронически противоречит ее «прямому» значению. (Ср. «Спал, как невинный, и снов не видал... / Правда! Но боле с тех пор он не спал» [Там же: 177].) Не так важно, вторил ли Некрасов надежде Жуковского на воздаяние злодею или оспаривал простодушного предшественника (мужики могут только браниться, когда барин отъедет, а потусторонние силы в земные дела не вмешиваются), уповал на бунт или страшился народного озверения, или в его насквозь ироничном тексте эти эмоции совмещались — важно, что «Псовая охота» писалась с постоянной оглядкой на «Суд божий над епископом» и вне этой перспективы теряет яркие смысловые обертоны.

Баллада Жуковского хорошо запомнилась Некрасову. Тынянов полагал, что в последовавших за «Псовой охотой» писанных четырехстопным дактилем текстах («Саша», «Дедушка Мазай...») «уже стерт всякий след второго плана — плана Жуковского» [Тынянов: 22]; ср. более осторожную формулировку: «за размером «Саши» и «Несжатой полось» читатель мог ощущать, а мог и не ощущать романтический прообраз — «Были и лето, и осень дождливы...» Жуковского («Суд божий над епископом») [Гаспаров 1984: 175]. Представляется, что для Некрасова источник оставался актуальным и здесь. Разумеется, в «Саше» (как и в любой объемной сюжетной поэме) метр не так тесно соотнесен с семантикой, как в малых формах (ибо разные фрагменты крупного повествовательного текста семантически и эмоционально различны), здесь важно, в первую очередь, использование «балладного» размера в большом жанре. (Так же Некрасов обошелся с другим «балладным» метром — трехстопным амфибрахией, что доминирует в поэме «Мороз, Красный нос».) Но этим Некрасов не ограничивается.

Поэму открывает печальный пейзаж (осенний по настроению, хотя и без временных примет): «Словно как мать над сы-

новней могилой, / Стонет кулик над равниной унылой, // Пахарь ли песню вдаль запоеет — / Долгая песня за сердце берет; // Лес ли начнется — сосна да осина... / Не весела ты, родная картина!». Смирившийся душой, воротившийся к родине любящим сыном поэт вспоминает о молодых силах, что сгнули на «нивах бесплодных». Ср. выше: «Любо мне видеть знакомую ниву...»; ключевое для поэмы слово выступает то в прямом, то в переносном значении. Далее пейзаж преобразуется: «Чудо свершилось: убогая нива / Вдруг просветлела, пышна и красива», еще более мажорна картина во 2-й главке: «Дорого-любо, кормилица-нива! / Видеть, как ты колосишься красиво». На смену рифменному «негативу» Жуковского («дождливы — нивы») — пришел «позитив» («нива — красива (о)»). Аналогично позитивным отражением (преображением) осенних непогоды, уныния и голода Жуковского в финале «Саши» становится торжествующая весна, сулящая метафорический урожай: «В добрую почву упало зерно — / Пышным плодом отродится оно» [Некрасов: I, 206–207, 210, 224]. Взаимосвязь метра, преобразенной (но напоминающей о своем источнике) рифмы, пейзажных и земледельческих мотивов (обретающих символическое значение)⁵ указывают на завуалированное присутствие баллады Жуковского в «Саше». Оно становится более ощутимым, если вспомнить, что в том же 1854 г., когда была начата поэма, написано стихотворение «Несжатая полоса» (упущенное из виду Тыняновым), где речь идет о крестьянской доле, а унылый зачин явно ориентирован на начало баллады Жуковского («Поздняя осень. Грачи улетели. / Лес обнажился, поля опустели» [Там же: 174])⁶.

⁵ Конечно, для устойчивой «земледельческой» метафоры Некрасова («зерно» — «слово») «Суд божий над епископом» гораздо менее значим, чем другие источники, прежде всего, Евангелие и фольклор.

⁶ Вероятно, на куда более популярную, чем «Псовая охота», «Несжатую полосу» намекал проницательный и чуткий к стиху исследователь, когда, процитировав первую строфу «Суда божьего над епископом», замечал: «Это стихи не Некрасова, а Жуковского» [Вольпе: XXXVII].

Что же до «посвященного русским детям» стихотворения «Дедушка Мазай и зайцы», то здесь Некрасов строит из перетасованных и сдвинутых мотивов мрачной средневековой баллады полусказочную шутивную историю с по-настоящему хорошим концом (не наказание злодея, а одаривание жизнью и свободой маленьких, всего страшящихся и всеми побиваемых существ; угроза зимней встречи, которой Мазай напутствует спасенных, не выглядит серьезной: такой дедушка, конечно, и в зайца с хорошей шкурой не выстрелит). Человеконенавистник епископ превращается в добродушного старика-охотника (о возрасте Гаттона у Жуковского ничего не говорится, но его сан не предполагает молодых лет), полчище яростных мышей-мстителей — в кучу спасаемых поочередно зайцев (тоже мелких зверьков), вода, в которой епископ, прячущийся от мышей в Рейнской башне, видел (ошибочно) средство защиты от возмездия — в силу, губящую безвинных зайцев... Этот игровой ход (внятный скорее взрослому читателю, чем прямому адресату) предсказывает иронические метрические и мотивные цитаты в сказках недаром тщательно изучавшего наследие Некрасова Корнея Чуковского (особенно — в «Крокодиле»).

Не касаясь других случаев некрасовской переогласовки стиховых размеров, ассоциирующихся с «романтическими» жанрами⁷, обратимся к тексту, где трансформация канонического сочинения (и его жанровой традиции) происходит без опоры на метрику. Таково стихотворение «Похороны», по-

⁷ Самый яркий пример — четырехстопный ямб со сплошными мужскими окончаниями, размер «Шильонского узника» и «Суда в подземелье» Жуковского и «Мцыри» Лермонтова. Некрасов пишет им лирическую (с приметным автобиографизмом), но подчеркнута современную и «тенденциозную» поэму «На Волге (Детство Валежникова)» и сатирическую поэму «Суд», где с желчной иронией цитируются другие «древние» романтические тексты — «Вечерний звон» Козлова, общеизвестное начальное двестишье которого вспоминаются герою при звонке в дверь полицейского чина, охарактеризованного строками Лермонтова («Одно из славных русских лиц») и Веневитинова («С печатью тайны на челе») [Некрасов: II, 252, 254]; ср. [Гаспаров 1984: 175].

строенное как рассказ крестьянина о каком-то молодом человеке (чужаке, горожанине), который любил «нашу сторонку», то есть тяготел к сельскому — небогатому, но почти идиллическому — миру, но вдруг застрелился и был похоронен в неосвященной (как самоубийцам положено) земле: «Меж двумя хлебородными нивами, / Где прошел неширокий долок, / Под большими плакучими ивами / Успокоился бедный стрелок» [Некрасов: II, 68]. Подобный рассказ со всеми (за одним сверхважным исключением!) основными его элементами появился в русской поэзии за без малого шестьдесят лет до некрасовских «Похорон» (1861) — это «Сельское кладбище» Жуковского (1802)⁸.

В центральной части «Сельского кладбища» пребывающий словно бы вне времени и чуждый страстям крестьянский патриархальный мир последовательно противопоставлен миру истории, политики, культуры. Не менее важно, однако, что в конечном счете противопоставление это мнимо. С одной стороны, небытие удел общий: «На всех ярится смерть — царя, любимца славы, / Всех ищет грозная... и некогда найдет», а потому «наперсники фортуны ослепленны» напрасно презирают тех, чьи гробы «непышны и забвенны». С другой же, иные из усопших безвестных поселян, возможно, обладали теми же дарованиями (и связанными с ними страстями и пороками), что и самые прославленные представители мира цивилизованного: «Быть может, пылью сей покрыт Гампден надменный, / Защитник сограждан, тиранства смелый враг; / Иль кровию граждан Кромвель необагранный, / Или Мильтон немой, без славы скрытый в прах» [Жуковский: I, 54, 55]. Единство человеческого рода кажется утраченным, ибо одних потомков Адама «рок обременил убожества цепями», а других обрек на доблести и преступленья, но в сути своей оно сохранилось, общечеловеческие чувства (упование на Бога, привязанность к земной жизни и их синтез — взаимная любовь ушедших и живых) превышают социокультурные различия.

⁸ О «Сельском кладбище» см.: [Топоров 1981; Янушкевич: 44–46; Вацууро: 48–73; Жилиякова; Фрайман: 17–35].

Именно к этому выводу подходит «почивших друг», чьему внутреннему монологу о жизни и смерти безвестных крестьян отведена центральная часть элегии. Хотя формально все рассуждения принадлежат абстрактному автору, начинаются они после того, как в третьей (завершающей интродукцию) строфе некто (никак пока не названный) неожиданно и несвоевременно появляется на кладбище: «Лишь дикая сова, таясь под древним сводом / Той башни, сетует, внимаема луной, / На возмущившего полночным приходом / Ее безмолвного владычества покой» [Жуковский: I, 53]⁹. По завершении же кладбищенских раздумий (строфы 23–25 посвящены уже не участи поселян, но связи живых и ушедших) следует обращение к «певцу уединенному», пророчащее его кончину (видимо, скорую). Здесь «певец» идентифицируется с персонажем, который нарушил кладбищенскую тишь, дабы усвоить уроки простолюдинов, равно спокойно принимающих жизнь «без страха и надежд» и неизбежную смерть. Оставаясь чужим патриархальному миру (о чем свидетельствует напряженная рефлексия), герой хочет стать ему причастным. Мир этот замечает героя, хотя до конца понять его не может. В интродукции «Усталый селянин медлительной стопою / Идет, задумавшись, в шалаш спокойный свой». Этот органически включенный в умиротворенный пейзаж (и такое же бытие) персонаж вновь возникает при авторском заглядывании в будущее: «Быть может, селянин с почтенной сединою / Так будет о тебе пришельцу гово-

⁹ Жуковский тонко играет анафорой «лишь». Если во второй строфе с ней связаны последние — затихающие, остаточные — звуки уходящего дня («Лишь изредка, жужжа, вечерний жук мелькает, / Лишь слышится вдали рогов унылый звон»), то в третьей строфе она открывает не еще одно предложение, укладывающееся в строку (как выше), но сложный период. Читатель ждет продолжения ряда, поэт же, «плавно» меняя синтаксическую конструкцию, переходит к новой теме — природный покой нарушается. А вместе с ним и покой сельской идиллии. Посетитель кладбища с самого начала предстает чужим для здешнего мира.

рить» [Жуковский: I, 56]¹⁰. О том, что это один и тот же человек, свидетельствует не только повторение слова «селянин», но и принципиальное отсутствие личностной дифференциации в «простом» мире¹¹: здесь каждый представляет всех и говорит за всех. Селянин, тепло вспоминая о юноше, в то же время дает понять, что его поведение и душевный строй не вписывались в привычную картину мира. Главное в усопшем¹² — его страдания, причины которых рассказчику неизвестны: «Там часто, в горести беспечной, молчаливой, / Лежал задумавшись над светлою рекой <...> он томными очами / Уныло следовал за светлою зарей. // Прискорбный, сумрачный, с главою наклоненной, / Он часто уходил в дубраву слезы лить, / Как странник, родины, друзей, всего лишенной, / Которому ничем души не усладить» [Там же]. Эпитафия (если рассуждать логически, невозможная; среди поселян не может быть стихотворцев, понятия «меланхолии» и «чувствительности» им неведомы, как и личные обстоятельства и особенности героя — безвестность, поэтический дар, наличие друга) снимает различие двух миров — цивилизованного, злосчастья которого не оставляли героя и на в сельской тиши, и патриархального: герой успокоился, а селяне, похоронив его на своем кладбище и почтив эпитафией (без имени!), признали в «пришельце» такого же человека, как они сами. Как все люди.

¹⁰ «Ты» здесь — посетитель кладбища, «пришелец» — его чувствительный друг, дублирующий героя.

¹¹ Ср.: «Любовь на камне сем их память сохранила, / Их лета, имена потщившись начертать» [Жуковский: I, 55].

¹² Гипотетическое будущее — смерть, похороны, могила с эпитафией — описывается как безусловно свершившееся, почти все глаголы в рассказе селянина даны в прошедшем времени. Исключение — последняя строфа (предшествующая выделенной курсивом эпитафии), где переход от прошедшего к настоящему историческому — «Мой взор его искал — искал — не находил. // Наутро пением мы слышим гробовое... / Несчастливого несут в могилу положить» [Жуковский: I, 56–57] должен передать неожиданность и катастрофичность случившегося: все земное кончилось.

Этот сюжет с этими же основными персонажами (молодым горожанином и крестьянином-рассказчиком, представляющим за весь «сельский» мир) и разворачивается в «Похоронах». Некрасов устраняет монолог героя, объясняющий его влечение к простому миру, — в середине XIX столетия оно понятно любому читателю, хоть как-то знакомому с преромантической и романтической поэзией. Акцент перенесен на рассказ крестьянина, в котором усиливается антитеза «Сельского кладбища»: патриархальный мир — странный пришелец. Уже в зачине варьируется (но узнаваемо) формула старой элегии «не зная горести, не зная наслаждений» [Жуковский: I, 55]: «Меж высоких хлебов затерялося, / Небогатое наше село. / Горе горькое по свету шлялося / И на нас невзначай набрело. // Ой, беда приключилася страшная! / Мы такой не знавали во-век». Противоестественная смерть героя (первое, что о нем сообщается) неотделима для рассказчика от его изначальной чуждости «нашему селу»: «Как у нас — голова бесшабашная — // Застрелился чужой человек» [Некрасов: II, 67] (курсив мой).

Связь жизни и смерти героя закреплена игрой на двух значениях слова «стрелок». Сперва оно читается как эвфемизм слова «самоубийца»: «И пришлось нам нежданно-негаданно / Хоронить молодого стрелка»; затем — после нагруженного бытовыми деталями рассказа о прежних встречах с чужаком («Чу! — кричат наши детки проворные. — / Прошлогодний охотник палит» <...> У тебя порошку я попрашивал») — выступает эквивалентом слова «охотник». Соответственно меняется и его окраска в строфах 9-й (закрывающей собственно историю похорон) и дословно повторяющей ее 17-й, помещенной после всего рассказа, отделенной от него чертой и подводящей вкупе с 18-й, последней, строфой смысловые итоги. То, что «стрелок» был «охотником» одновременно и объясняет его «вольную кончину», и делает героя ближе крестьянскому миру. Что и позволяет в конечном итоге преодолеть изначальный антагонизм двух миров — как это случилось прежде в «Сельском кладбище».

Смерть «уединенного певца» в «Сельском кладбище» никак не объяснена, но композиция элегии заставляет соотнести

ее с меланхолией героя. Некрасов уводит в подтекст то, что в элегии Жуковского было текстом (рассказчик «Похорон» не примечал за своим знакомцем постоянной скорби), а рискованный, строящийся на мерцающих ассоциациях подтекст выводит на первый план, делает однозначно прочитываемым сюжетом. Необъяснимая (и прямо не мотивированная) кончина становится самоубийством, причины которого, однако, так же непонятны рассказчику, как селянину Жуковского — неизбежная печаль героя. Однако это «непонимание» не разводит, как можно было бы предположить, рассказчика (и стоящий за ним крестьянский мир) и «чужака», но споспешествует сочувствию и прощению. Завершающая основной рассказ недоуменная 16-я строфа — «Кто дознает, какую кручиною / Надрывалось сердце твое / Перед вольной твоею кончиною, / Перед тем, как спустил ты ружье?..» — следует (как разъяснение) за строфой, соответствующей — с понятной коррекцией — финалу эпитафии и всего «Сельского кладбища»: «Почивай себе с миром, с любовью! / Почивай! Бог тебе судия, / Что обрызгал ты грешною кровию / Неповинные наши поля!» [Некрасов: II, 69]; ср. : «*Прохожий, помолись над этою могилой; / Он в ней нашел приют от всех земных тревог; / Здесь он оставил все, что в нем греховно было, / С надеждою, что жив его Спаситель-Бог*» [Жуковский: I, 57].

Суд вершить будет Бог, но крестьянский мир уже простил самоубийцу. Описание внеобрядных похорон («без церковного пенья, без ладана, / Без всего, чем могила крепка. / Без попов...» [Некрасов: II, 67–68]) внешне контрастирует с картиной легитимного погребения в «Сельском кладбище» («Наутро пение мы слышим гробовое... / Несчастливого несут в могилу положить» [Жуковский: I, 57]), но заключительная часть «Похорон» прямо ориентирована на эпитафию «Сельского кладбища». Покинув земную юдоль, герой Жуковского «оставил все, что в нем греховно было» — некрасовская «эпитафия», где упомянута «грешная кровь», завершается надеждой на высшее милосердие, неотделимой от «приятя» крестьянским миром злосчастливого чужака: «Будут песни к нему хороводные / Из села по заре долетать, / Будут нивы ему хлебород-

ные / *Безгреховные* сны навевать...» [Некрасов: II, 69] (курсив в цитатах из Некрасова — мой).

«Склоняя на современные нравы» старую элегию (не скорбный «усопших друг», а народолюбец-охотник; не условный «селянин», а «натуральный» крестьянин, просящий у охотника «порошку» и сетующий на казенные юридические процедуры; не смерть от меланхолии, а самоубийство; не правильное погребение, а похороны без церковных обрядов), Некрасов сохраняет основной смысл «Сельского кладбища». Потому ему важна не только общая схема стихотворения Жуковского (трансформированная, прикрытая новыми «бытовыми» реалиями), но и воспроизведение мотивов (разумеется, тоже преобразованных) как «Сельского кладбища», так и других элегических текстов.

Антитеза сельского и городского кладбищ (как помним, у Жуковского не абсолютная, но преодоленная) превращается в антитезу «крепкой» (церковной) могилы и захоронения «неправильного», которая тоже оказывается «снятой». «Солнышко знойное» заменяет свечу «ярого воска», природа дарует усопшему желанный покой, а появление «птички божьей» намекает на окончательное прощение самоубийцы.

Самоубийцу оплакивают дети, тем самым выводя взрослых на путь прощения и примирения со «стрелком», чья гибель принесла крестьянам ненужные хлопоты: «Поглядим: что ребят набирается! / Покрестились и подняли вой... / Мать о сыне рекой разливается, / Плачет муж по жене молодой, — // Как не плакать им? Диво велико ли? / Своему-то свои хороши! / А по ком ребятишки захныкали, / Тот, наверно, был доброй души!» [Там же: 68]. В «Сельском кладбище» речь идет о вечной разлуке умерших с их чадами: «И дети резвые, встречать их выбегая, / Не будут с жадностью лобзаний их ловить» [Жуковский: I, 53]. Некрасов наделяет крестьянских ребятишек чувством, превышающим естественную родственную любовь («детские» строфы следуют непосредственно за «природными»); это композиционное решение привносит в текст очевидные евангельские обертоны; дети ближе взрослых к той высшей правде, что предполагает прощение страдальца). Пе-

риферийный у Жуковского мотив (в «Сельском кладбище» детям посвящены две строки) переакцентирован, развернут (у Некрасова — две строфы, то есть восемь строк, и повторное обращение к теме: «Чу! — кричат наши детки проворные. — / Прошлогодний охотник палит!» // Ты ласкал их, гостинцу им нашивал» [Некрасов: II, 68]), сделан центральным — работающим на основной смысл стихотворения.

Наконец, строфы о матери и зазнобе героя тоже трансформируют элегический мотив, отсутствующий в «Сельском кладбище», но весьма значимый в других изводах мифа о безвременно почившем «младом певце» (в этой связи см. [Топоров 1983]), прежде всего в элегии Мильвуа «Падение листьев», обе редакции которой были «присвоены» русской поэзией. Некрасов явно помнит версию Баратынского, где «младой певец» просит поблеклый лист сокрыть его могилу от «грустной матери» и возвестить приход «нежной подруги». Надежды умирающего тщетны: «Близ рощи той его могила! / С кручиной тяжкою своей / К ней часто мать приходила... / Не приходила дева к ней!» [Баратынский: 99]. У перелавившего в «Последней весне» другую редакцию элегии Мильвуа Батюшкова мать усопшего не упоминается, а вместо возлюбленной близ могилы появляется простолюдин, отнюдь не озабоченный участью усопшего: «И Делия не посетила / Пустынный памятник его, / Лишь пастырь в тихий час денницы, / Как в поле стадо выгонял, / Унылой песнью возмущал / Молчанье мертвое гробницы» [Батюшков: 189].

Контаминируя мотивы двух наиболее известных переложений элегии Мильвуа, Некрасов отказывается от ее трагической развязки. В «Похоронах» словно бы сбываются чаяния «младого певца». Мать, скорее всего, не узнает о кончине сына (вопрос «Не жива ль твоя бедная мать?» допускает «успокаивающий» ответ: она умерла раньше; но и в ином случае нет намерения тревожить ее печальной вестью). «Зазноба сердечная» отдаст дань усопшему (ее приезд кажется вероятным, хотя рассказчик и вводит «психологическую» оговорку «может быть»). Свидание разлученных смертью возлюбленных произойдет благодаря крестьянам, угадывающим желание покой-

ного (ибо это естественное желание всякого человека): «Мы дойдем, повестим твою милую: / Может быть, и придет любя, / И поплачет она над могилою, / И расскажем мы ей про тебя» [Некрасов: II, 69]¹³. Безвременный уход элегического героя может быть оплакан его близкими. Так, например, происходит в финале «Вечера»: «Ах! Скоро, может быть, с Минваною унылой / Придет сюда Альпин в час вечера мечтать / Над тихой юноши могилой» [Жуковский: I, 78]. Существенно, однако, что верные памяти ушедшего Альпин и Минвана обходятся без помощи поселян-посредников. В «Похоронах» же оживает (и усиливается) сюжетный ход «Сельского кладбища»: там селянин только беседовал с «чувствительным» другом «певца уединенного», здесь крестьяне обязуются найти возлюбленную героя, тем самым обеспечив ей плач над могилой. Полемические отсылки к русским версиям «Падения листьев» втянуты в систему реминисценций «Сельского кладбища», подчинены главной ее теме — преодолению разделенности тоскующей личности и патриархального мира, утверждению единства человеческого рода, надежде на спасение (предварением которого становится обретенный в смерти покой).

Постоянно и системно преобразуя элегические мотивы, Некрасов предлагает читать «Похороны» как текст крестьянский, фольклоризированный, независимый от литературной традиции. Тому служит сказовая форма повествования, обильно уснащенная «народными», имитирующими устную речь словами и оборотами, и традиционно воспринимаемые как знаки «народности» дактилические окончания в трехстопном анапесте, размере, безусловно для середины XIX в. не самом привычном

¹³ «Хороводные» песни, что будут навевать самоубийце «безгреховные сны», — обращенная в позитивный план «унылая песнь» батюшковского пастуха; антитеза «веселье — печаль» поддержана и иной: хороводные песни — общие, пастух, как и «младой певец», — одинок.

и не обладающим четким семантический ореолом¹⁴. С другой же стороны, скрытая, но осязаемая ориентация на элегический канон (смыслы и мотивы которого живы в памяти читателя) позволяет нам (пожалуй, заставляет нас) видеть в самоубийце не мужика из другой губернии (формально такому прочтению ничто в тексте не противоречит!), но отщепенца-интеллигента, беглеца из мира цивилизации, вечного «бедного певца» в новых («современных») социокультурных обстоятельствах¹⁵.

¹⁴ «Увлечение этим размером начинается с лирики <...>, но почти тотчас перебивается у Некрасова темами бытовыми и народными <...> На взаимодействии этих двух тематических тенденций и развивается 3-ст. анапест в дальнейшем» [Гаспаров 1984: 172–173]. «Похороны» приведены исследователем в перечне иных некрасовских примеров. К сожалению, М. Л. Гаспаров не дифференцировал трехстопные анапесты с различными окончаниями. Интересный (и, кажется, требующий обдумывания) случай использования этого размера с дактилическими окончаниями (как в «Похоронах») — «Застенчивость» (1852 или 1853): «Ах ты, страсть роковая, бесплодная, / Отвяжись, не тумань головы! / Осмеет нас красавица модная, / Вкруг нее увиваются львы <...> Знаю я: сожаленье постыдное, / Что как червь копошится в груди, / Да сознание бессилья обидное / Мне осталось одно впереди» [Некрасов: I, 159–160].

¹⁵ Некрасовская поэтизация ранних смертей безусловно наследует элегической традиции и ее отражениям в других жанрах. Юные революционеры, оплакиваемые и одновременно славимые Некрасовым, — прямые потомки мечтателей, злосчастных любовников, поэтов и воинов преромантической и романтической поэзии, прежде всего — поэзии Жуковского, у которого эта тема представлена и в посланиях, и в песенной лирике, и, что особенно важно, в балладе «Ахилл» и в «Певце во стане русских воинов». Ср.: «Вспомняи тогда Ахилла: / Быстро в мире он протек; / Здесь судьба ему сулила / Долгий, но бесславный век; / Он мгновение со славой, / Хладну жизнь презрев, избрал...» [Жуковский: III, 72] и «Не рыдай так безумно над ним, / Хорошо умереть молодым! // Беспощадная пошлость ни тени / Положить не успела на нем <...> Русский гений издавна венчает / Тех, которые мало живут...» [Некрасов: II, 273]. То, что перед нами звенья одной цепи, становится особенно понятным, если вспомнить «19 октября

Именно такой герой и интересует Некрасова, долгие годы напряженно и болезненно размышлявшего о возможности преодоления преграды, что разделяет народолюбца-интеллигента и народный (крестьянский) мир. Проблема эта переживалась поэтом как глубоко личная, а возможность положительного ее разрешения постоянно подвергалось сомнению. Достаточно напомнить поздние признания Некрасова: «И песнь моя громка! Ей вторят доли, нивы, / И эхо дальних гор ей шлет свои отзвывы, / И лес откликнулся... Природа внемлет мне, / Но тот, о ком пою в вечерней тишине, / Кому посвящены мечтания поэта, / Увы! не внемлет он — и не дает ответа» («Элегия», 1874)¹⁶ или «Я дворянскому нашему роду / Бле-

1837 года», стихотворение, написанное с явной оглядкой на балладу Жуковского: «Блажен, кто пал, как юноша Ахилл, / Прекрасный, мощный, смелый, величавый, / В середине поприща побед и славы, / Исполненный несокрушимых сил! <...> А я один средь чуждых мне людей / Стою в ночи, беспомощный и хилый, / Над страшной всех надежд моих могилой, / Над мрачным гробом всех моих друзей...» [Кюхельбекер: 295–296]. Стихотворение поэта, осужденного по делу 14 декабря, было впервые опубликовано в 1861 г. («Отечественные записки», т. 139) и должно было привлечь внимание Некрасова и в связи с личностью автора, и как отклик на смерть Пушкина.

¹⁶ Заключительная строфа «Элегии» открывается легко распознаваемой цитатой из хрестоматийного образчика жанра, одного из самых известных стихотворений Жуковского: «Уж вечер настает» [Некрасов: II, 420]; ср.: «Уж вечер... облаков померкнули края» [Жуковский: I, 76]. Возникают отсылки к Жуковскому (как прямо к «Вечеру», так и к «целому» его поэзии) и далее: «волнуемый мечтами», «задумчиво брожу в прохладной полутьме», «пою в вечерней тишине». Распыленные по строфе реминисценции Жуковского не менее важны, чем одновременное цитирование пушкинского «Эха» и финальных строк первого тома «Мертвых душ» в ее горькой коде. Движение от стилизации пушкинской и «околопушкинской» гражданской лирики (первая строфа с реминисценциями «Деревни») через собственно некрасовское сочетание нарочито прозаизированной публицистики, общей поэтичности и «натуральных» жанрово-пейзажных описаний (вто-

ска лирой своей не стяжал; / Я настолько же чуждым народу / Умираю, как жить начинал» («Скоро стану добычею тленья...», 1874¹⁷) [Некрасов: II, 420, 430]. «Похороны», в которых жители «небогатого села» распознают в «бедном стрелке» не сдуру совершившего страшный грех «барина» (напомню первые «отчужденные» определения — «голова бесшабашная», «чужой человек»), а пострадавшего человека (подразумевается, что беда может случиться с каждым), одаривают его последним освобождающим покоем, угадывают и выполняют его тайное желание, хранят память о нем — резкое исключение в ряду текстов Некрасова об отношениях интеллигента (народолюбца, поэта) и народа. Для того чтобы вопреки

рая и третья строфы) к элегичности строфы четвертой утверждает неизменность трагической участи истинного поэта. Напомню, что «Вечер» заканчивается предчувствием смерти юного, отождествляемого с автором, «певца» и что в этой элегии нет примирительных нот «Сельского кладбища».

¹⁷ Стихотворение строится на обсуждавшейся выше антитезе: ранняя (героическая) гибель, настигшая друзей поэта, — его затянувшееся мучительное и постыдное бытие, заставляющее ждать смерти как избавления. Скрыто возникнув в зачине («Тяжело умирать, хорошо умереть»), она разворачивается и проясняется в финале: «Узы дружбы, союзов сердечных — / Все порвалось: мне с детства судьба / Посылала врагов долговечных, / А друзей уносила борьба. // Песни вещие их не допеты, / Пали жертвою злобы, измен / В цвете лет; на меня их портреты / Укоризненно смотрят со стен» [Некрасов: II, 430]. Примечательно упоминание «вещих песен»: для Некрасова сраженный герой (революционер) непременно оказывается поэтом. Потому авторство «добрых песен», подводящих смысловый итог формально незавершенной поэмы «Кому на Руси жить хорошо», умирающий (и полагающий свою жизнь прожитой неверно) Некрасов отдает юному Грише Доброклонову, которому «судьба готовила / Путь славный, имя громкое / Народного заступника, / Чахотку и Сибирь». Заглавный вопрос поэмы получает парадоксальный ответ: хорошо жить на Руси обреченному «младому певцу»: «Быть бы нашим странникам под родною крышею, / Если б знать могли они, что творилось с Гришею» [Там же: III, 240, 245].

собственному скепсису претворить мечту о «народном признании» в достоверный и убедительный как для просвещенной публики, так и для простолюдинов поэтический текст, Некрасову было недостаточно устойчивых «утепляющих» автобиографических мотивов (герой — охотник; взаимная приязнь с крестьянскими детьми). Не могло привести к нужному результату и подключение к элегической традиции. Как правило, при резких стилевых трансформациях (прежде всего — прозаизации) такие некрасовские пьесы выдержаны в скорбной тональности старого жанра¹⁸ (некоторые примеры приведены выше; в этой связи см. замечательный разбор «Последних элегий» [Лотман: 204–214]). Для решения «неразрешимой» задачи потребовалось переложить на «народный» (с привычными знаками фольклора) язык именно «Сельское кладбище» (отголоски русских версий «Падения листьев» в «Похоронах» даны «при свете» элегии Жуковского), сохраняя его глубинный смысл.

Сходно (хотя и не тождественно) строится поэма «Мороз, Красный нос», где рассказ о крестьянском несчастье (безвременная кончина Прокла и безутешное горе Дарьи) постепенно обретает черты общечеловеческой трагедии с сильным лирическим (автобиографическим) подтекстом, что становится возможным тоже благодаря отсылкам к поэзии Жуковского, к нескольким сложно друг с другом соотношенным балладам. Эта тема должна стать предметом другой статьи.

¹⁸ Разумеется, значимой и для «Похорон»: крестьяне проникаются сочувствием к «стрелку» *после* его смерти. Мотив посмертного признания (после неприязни при жизни) занимает важное место в некрасовском поэтическом мире; ср. хотя бы: «Со всех сторон его клянут / И, только труп его увидя, / Как много сделал, поймут, / И как любил он — ненавидя!» («Блажен незлобивый поэт...», 1852); «Что ты, сердце мое, расхотелось?.. / Постыдись! Уж про нас не впервой / Снежным комом прошла-прокатилась / Клевета по Руси по родной. / Не тужи! пусть растет, прибавляется, / Не тужи! как умрем, / Кто-нибудь и о нас проболтается / Добрым словцом» (1860) [Некрасов: I, 147; II, 45].

ЛИТЕРАТУРА

- Баратынский: *Баратынский Е. А.* Полн. собр. стихотворений. Л., 1989.
- Батюшков: *Батюшков К. Н.* Сочинения: В 2 т. М., 1989. Т. I.
- Вацуро: *Вацуро В. Э.* Лирика пушкинской поры: «Элегическая школа». СПб., 1994.
- Вольпе: *Вольпе Цезарь В. А.* Жуковский // Жуковский В. А. Стихотворения: <В 2 т>. Л., 1939. Т. I.
- Гаспаров 1982: *Гаспаров М. Л.* Тынянов и проблемы семантики метра // Тыняновский сборник: Первые Тыняновские чтения. Рига, 1982.
- Гаспаров 1984: *Гаспаров М. Л.* Очерк истории русского стиха: Метрика. Ритмика. Рифма. Строфика. М., 1984.
- Гаспаров 1999: *Гаспаров М. Л.* Метр и смысл: Об одном из механизмов культурной памяти. М., 1999.
- Жилякова: *Жилякова Э.* Сельское кладбище <примечания> // Жуковский В. А. Полн. собр. соч. и писем: В 20 т. М., 1999. Т. I.
- Жуковский: *Жуковский В. А.* Полн. собр. соч. и писем: В 20 т. М., 1999, 2008. Т. I, III.
- Кюхельбекер: *Кюхельбекер В. К.* Избр. произведения: В 2 т. Л., 1967. Т. I.
- Лотман: *Лотман Ю. М.* Анализ поэтического текста. Л., 1972.
- Мандельштам: *Мандельштам О.* Сочинения: В 2 т. М., 1990. Т. II.
- Некрасов: *Некрасов Н. А.* Полн. собр. стихотворений: В 3 т. Л., 1967.
- Немзер: *Немзер А.* «Сии чудесные виденья...»: Время и баллады Жуковского // Зорин А., Немзер А., Зубков Н. Свой подвиг свершив... М., 1987.
- Топоров 1981: *Топоров В. Н.* «Сельское кладбище» Жуковского: К истокам русской поэзии // Russian Literature. 1981. № X.
- Топоров 1983: *Топоров В. Н.* Младой певец и быстротечное время // Russian Poets. Columbus, Ohio, 1983.
- Тынянов: *Тынянов Ю. Н.* Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977.
- Фрайман: *Фрайман <Степанищева> Т.* Творческая стратегия и поэтика Жуковского (1800 – первая половина 1820-х годов). Тарту, 2002.
- Янушкевич: *Янушкевич А. С.* Этапы и проблемы творческой эволюции В. А. Жуковского. Томск, 1985.